

Poblet i Vallespinosa, el gust i la necessitat

Margarida Aritzeta*

Universitat Rovira i Virgili. Facultat de Lletres
Avinguda de Catalunya, 35. 43002 Tarragona
margarida.aritzeta@urv.cat



Resum

L'article fa un estudi comparatiu entre dos traductors de teatre, Josep M. Poblet (1897-1980) i Bonaventura Vallespinosa (1899-1987), que tradueixen obres de teatre al català a la postguerra espanyola a partir de 1948, en un temps molt difícil a causa de la censura i les prohibicions. L'article assenyalava les semblances i diferències entre tots dos: Vallespinosa no ha de guanyar-se la vida amb les traduccions i no està sotmès a les lleis del mercat, mentre que Poblet ha de seguir els dictats del públic i els empresaris en un temps que el gust teatral a Barcelona era ínfim. Això s'evidencia en la nòmina de títols i autors traduïts per un i altre. Al marge de la tria, però, els traductors han de recórrer al seu geni lingüístic en una època que el català literari no tenia model perquè era absent de la vida pública.

Paraules clau: traducció; postguerra; teatre; literatura; camp literari; capital simbòlic.

Abstract. *Poblet and Vallespinosa, the pleasure and the necessity*

The article is a comparative study between two theatrical translators: Josep M. Poblet (1897-1980) and Bonaventura Vallespinosa (1899-1987). Both authors have translated several plays to Catalan during the Spanish post-war, since 1948, in a very difficult period due to censoring and banning. The article points out both the similarities and differences between the two authors. Vallespinosa does not make a living doing translations and is not subdued by mercantile laws. Poblet needs to follow both the public and the entrepreneurs' dictates in a time in which the theatrical pleasure in Barcelona was negligible. This fact is evidenced in the kind of titles and authors translated by either. Regardless of the choice, however, the translators need to resort to their linguistic genius in a moment in which the literary Catalan has not a model, because it is absent from the public life.

Keywords: translation; post-war; theatre; literature; literary field; symbolic capital.

* Forma part del Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana (GRILC), reconegut i consolidat per la Generalitat de Catalunya (2014 SGR 755), i del grup de recerca Identitat Nacional i de Gènere a la Literatura Catalana, del Departament de Filologia Catalana de la Universitat Rovira i Virgili.

Hi ha molts punts de coincidència entre Josep Maria Poblet i Bonaventura Vallespinosa que justifiquen que els puguem presentar conjuntament en aquestes Jornades, a part del fet que tots dos van traduir teatre al català. Per començar, les dates. Tots dos van néixer just al final del segle XIX, l'un l'any 1897 i l'altre el 1899, i tots dos van morir a la dècada dels vuitanta del segle passat. El final de la guerra d'Espanya, doncs, els va agafar al mig quasi exacte de la vida. Més coincidències en les dates: si tenim en compte la seva activitat com a traductors de teatre, hi ha dues fites que, en plena postguerra, els marquen el calendari vital amb una força definitiva. Em refereixo als anys 1948 i 1955, respectivament, dels quals parlaré amb un cert deteniment més endavant. Aquests autors també coincideixen en el fet que tots dos van anar escrivint i publicant d'una forma activa fins als anys setanta. En realitat, tant l'un com l'altre ho van continuar fent fins a la fi dels seus dies.

Fins i tot, encara tenen més coses en comú. Poblet i Vallespinosa són molt propers geogràficament. Montblanc i Reus. I els mou una mateixa actitud quan comencen a traduir, encara que siguin tan diferents, encara que no els uneixen ni el tarannà, ni l'experiència personal ni el credo polític. Ni potser les intencions. Segurament perquè tots dos afronten la tasca de traduir teatre i d'impulsar-ne la representació (perquè no es limiten a traduir el text, sinó que s'impliquen en la lectura i en la posada en escena de les peces) en uns temps extremament difícils per a la llengua i la cultura catalanes. Tal com diu Frederic Roda parlant de Vallespinosa, amb unes paraules que em sembla que es poden aplicar a tots dos, en aquells anys durs de la postguerra, quan la major part de les coses que feien referència a la llengua catalana estaven prohibides, «*el gust, la sensibilitat d'un home varen coincidir amb una necessitat cultural*» (Roda 1972: 6).¹

Vegem en què consisteixen aquest gust i aquesta necessitat. Però sobretot vegem qui eren Josep Maria Poblet i Bonaventura Vallespinosa i d'on els venia i per què ho van fer, això d'escrivir, traduir i representar teatre.

Josep Maria Poblet i Guarro havia nascut a Montbanc l'any 1897 i va morir a Barcelona el 1980. De formació autodidacta i cosmopolita, de jove va fer d'actor al Paral·lel de Barcelona i va viatjar per Europa i Amèrica.² Va militar en el catalanisme de manera activa, va fundar la *Juventut Nacionalista* a Montblanc, i després, durant la República, va ser membre d'Esquerra Republicana de Catalunya i secretari de Josep Andreu i Abelló, també montblanquí, president del Tribunal de Cassació de Catalunya. Per això es va haver d'exiliar el 1939, al final de la guerra.

Bonaventura Vallespinosa, metge de professió, va néixer a Vilafranca del Penedès el 1899, però va viure gairebé tota la vida a Reus, on va morir el 1987. De jove, entre 1918 i 1920, quan estudiava medicina a Barcelona, havia tingut contactes amb els moviments d'avantguarda, però també amb la generació Noucentista, i havia col·laborat en periòdics com *La Columna de Foc* o *Llaç* (Gomis

1. Judit Fontcuberta ho formula d'una manera semblant, sempre parlant de Vallespinosa, quan escriu que va ser un home que, «en una època en què qualsevol manifestació literària catalana era malvista, si no prohibida, va sentir la responsabilitat d'esmerçar temps i esforços a revitalitzar l'activitat cultural del país; una tasca difícil en plena postguerra, però alhora imprescindible.» (Fontcuberta 2002: 157).
2. Recull la seva experiència a *Memòries d'un rodamón*. Barcelona: Pòrtic, 1976 (Memòries; 19)

1972: 18; Fontcuberta 2002: 157). Després d'aquestes temptatives literàries primerenques, pròpies de la vida d'estudiant, Vallespinosa es va dedicar només a fer de metge durant una bona colla d'anys, i va viure en diverses poblacions, fins que va tornar a Reus, l'any 1940.³

Els anys 1939 i 1940, doncs, marquen una frontera que parteix just pel mig la vida d'aquests dos homes que es troben al punt dolç de la maduresa, que havien tastat la modernitat, el gust pels clàssics i l'avantguarda literària l'un, i el teatre i l'acció política l'altre, i que s'havien fet grans en comarques tan properes geogràficament com el Baix Camp o la Conca de Barberà, però també a Barcelona. L'altra meitat de la seva vida ja no va tenir res a veure amb el que havien viscut fins ara. I és justament el que va passar en aquesta segona meitat de la vida, que cap dels dos no havia previst, el que ha generat l'article.

El gener de 1939 s'acabava la guerra i començava una llarga postguerra. Josep Maria Poblet marxava a l'exili (a França, Cuba i posteriorment a Mèxic), on va haver de passar nou anys. Bonaventura Vallespinosa s'instal·lava a Reus el 1940 per fer de metge, i es refugiava, de moment, en el silenci cultural i en l'exercici de la professió.

L'any 1948, Josep Maria Poblet torna de l'exili i, després d'un breu pas per França, s'instal·la a Barcelona, on es vincula al teatre des del primer moment. Recordem que havia estat actor. Ben aviat estrena obra pròpia, comèdia lleugera, i adapta per a l'escena obres d'intriga i misteri d'autors catalans (Ferrer 2003: 41).

El mateix any, a Reus, es reprenen les activitats del Centre de Lectura, per mitjà del qual Bonaventura Vallespinosa recupera el contacte amb l'activitat cultural (anava a dir el compromís, la confiança o la il·lusió) i, uns quants anys més tard, n'assumeix la presidència de la Secció Filològica. Això va ser el 1955, el mateix any que Josep Maria Poblet comença a publicar obra pròpia a Barcelona i adapta i porta a l'escena *El crim dels quatre cantons*, a partir d'una obra de Georges Simenon.

A partir de 1955 i des de la Secció Filològica del Centre de Lectura de Reus, Vallespinosa impulsa una intensa activitat cultural, que passa, entre altres coses, per lectures i representacions d'obres de teatre, públiques o semiclandestines. La primera lectura potser va ser *La veu humana*, de Cocteau, que integra al primer *Cicle de teatre de Cambra*, del Centre de Lectura, de la temporada 1955-1956. Des d'aleshores, impulsa lectures i representacions, primer al teatre Bartrina i, més endavant, al teatre Fortuny. En parla amb detall Xavier Amorós, quan recorda el Reus de l'època (Amorós 2002: 2), i en fa una síntesi excel·lent, amb tota mena de detalls, l'estudiosa Judit Fontcuberta (Fontcuberta 2002: 160).

Què passa, però, entre aquests 1939-1940 i 1948, quan Poblet torna de l'exili i reobre portes el Centre de Lectura? Doncs, entre moltes altres coses, que entre 1939 i 1948 el panorama cultural català és un desert. L'estudiós Manuel Llanas, en un article que fa especial atenció a les traduccions i parla dels aspectes de

3. En trobem una bona semblança a la miscel·lània d'homenatge que en va publicar la *Revista del Centro de Lectura de Reus (Monogràfic 1972)*, i és molt completa la de Judit Fontcuberta (Fontcuberta 2002).

l'edició en català a Catalunya fins el 1960, diu que després de la guerra era impossible editar en català perquè la llengua catalana va ser foragitada de la vida pública (Llanas 2011: 185-189). Però també explica entre línies una altra cosa. I és el pes que té la conjuntura política internacional en les expectatives d'editors i traductors i, en general, dels agents culturals catalans, tant dels vencedors com dels vençuts de la guerra i sobretot dels exiliats. La Segona Guerra Mundial posa damunt la taula el meló de si els aliats, en la lluita contra els feixistes, entrarien a Espanya. Fins que no es va obrir aquest meló, tot eren juguesques. Diu Llanas:

Fins a 1945, els editors antifranquistes treballen amb la convicció i la perspectiva que la dictadura tindrà una durada curta, impressió que s'accentua arran del desenllaç de la guerra mundial i almenys fins a 1948. Així, Arimany el 1943 comença a preparar un diccionari castellà-català i català-castellà «per a quan s'esdevingués la substitució de Franco i el seu règim» que no es publica fins a 1958. (Llanas 2011: 186)

És per això que dono importància a l'any 1948, no només com l'any que Poblet torna de l'exili o reobre portes el Centre de Lectura de Reus, sinó perquè representa un final d'etapa. També esmenta aquesta conjuntura Judit Fontcuberta quan diu:

A partir del 1946, com a conseqüència de la victòria dels Aliats a la Segona Guerra Mundial, es començaren a concedir alguns permisos, si bé la censura es mantingué intransigent en el cas de matèries com la història o l'assaig i, especialment, en el de les traduccions —que no recuperaren una situació regular fins als anys seixanta—, una intransigència que, segons Maria Josepa Gallofré, corroborava «l'obsessió del règim per mantenir l'edició pública en el resclosiment que li havia de comportar resultats tan positius». (Fontcuberta 2011: 159)

I en concret, parlant de les traduccions de Molière (un clàssic, sí, però també un autor francès, i, per tant, d'una de les potències aliades), Fontcuberta diu:

No fou fins a 1948 que tornaren a aparèixer-ne i, tot i així, durant els anys quaranta i cinquanta només tenim notícia de dues reedicions i dues versions noves: l'una, publicada en una revista de Buenos Aires, i l'altra, en una edició de bibliòfil i, per tant, de circulació molt restringida. (Fontcuberta 2011: 159)

La història oficial de l'Espanya de Franco ens ha fet creure que el 1939 comença una època monolítica que només ha de buscar explicacions en l'evolució de la política interior i que arriba fins a la mort del dictador el novembre de 1975, o una mica abans, amb una certa obertura a partir dels anys seixanta. Però el cert és que el franquisme, que practica una repressió ferotge de tot el que li és contrari o s'imagina que ho és, se sap penjant d'un fil fins que no s'acaba la Segona Guerra Mundial, fins que es fa evident que els aliats no completaran la lluita contra el feixisme amb la intervenció a Espanya. Llavors respira. I no comença a afluir la grapa, i encara així ho fa molt a poc a poc, mentre no en té

la certesa absoluta. Una certesa que es perfila, repeteixo, al final de 1947, quan comença la Guerra Freda, i que és definitiva l'any 1948, quan el món ja s'ha dividit en dos blocs i Europa camina cap a la recuperació econòmica de la mà de l'anomenat Pla Marshall, que suposa una inversió considerable (i un control evident) dels Estats Units.

Durant molts anys jo mateixa havia anat repetint aquests arguments extrets dels llibres sense acabar-hi de donar gaire importància, i, fins i tot, quan havia fet recerca sobre la narrativa catalana de l'exili, havia arribat a pensar que l'esperança dels exiliats en la resolució de la Segona Guerra Mundial era una pura quimera, que des de fora tenien una visió esbiaixada de la realitat i que, un cop s'havien adonat de la falta de consistència dels seus somnis, havien acabat per anar tornant a partir de 1946 o 1948. La descoberta d'un cas que m'afectava familiarment i la recerca que vaig portar a terme per desentrellar-ne els detalls em van fer pensar d'una altra manera.

L'estiu de 2010, tornant en vaixell de l'Alguer, parlava amb Carme Dalmau, la filla de l'editor Rafael Dalmau, que m'explicava com el seu pare va començar a publicar títols originals en català l'estiu de 1946 (les traduccions al català eren del tot prohibides), i que ell mateix, prèvia presentació a la censura, i gràcies a la influència d'uns coneguts que el van ajudar a superar els envitricolls de les prohibicions, havia aportat un títol propi «sense malícia», com va ser les *Memòries d'un aprenent d'antiquari*.⁴ Carme Arnau em va dir que el seu pare no estava especialment orgullós del que deia el relat, perquè segurament no era el que tenia ganes d'editar, però el va voler publicar perquè hi hagués llibres en català. Al meu torn, li vaig explicar la sorpresa d'haver descobert feia molt poc temps que a casa nostra, a la masia on vaig néixer set anys més tard i ara visc, per aquelles mateixes dates hi havien arribat quatre guerrillers armats, pertanyents a l'AGC, i hi van viure durant nou mesos mentre feien un pou, a l'espera que els avisessin que entraven els aliats a derrocar el règim de Franco. Al principi em feia l'efecte que m'explicaven una pel·lícula. Però vaig poder anar posant cara i nom a quasi tots, i alguns d'ells encara eren vius i m'ho van confirmar. Els va venir a buscar la Brigada Político-Social el 16 d'abril de 1947, la tarda d'un dimarts de primavera, i amb ells es van endur tota la meua família; només van deixar els nens, sols, en una masia buida rodejada per la guàrdia civil. En total van detenir més de noranta persones més de tot Catalunya, però bàsicament de Barcelona, que havien anat agafant des del mes de febrer. Va ser la que es va conèixer com la «Caiguda dels Vuitanta» del PSUC, que són els vuitanta que van jutjar en el Consell de Guerra Sumaríssim 35.836, una causa que encara ara continua oberta, i que es va liquidar amb vuit penes de mort (quatre d'executades) i un munt d'anys de presó.⁵ A Valls ningú no en va saber res i els meus pares mai no m'ho van explicar.

4. En parla també (Samsó 1995: 308-309).

5. En vaig fer la novel·la *El pou dels maquis* (Cossetània 2013) i vaig explicar el procediment de recerca i escriptura a *El pou dels maquis: els fets, els documents. Realitat i documentació d'una novel·la verídica* (Cossetània 2013).

Aquesta dualitat, l'existència d'una vida oficial regida per les normes dels vencedors en què semblava que no passava res, i on fins i tot es podia començar a publicar en català, es ballaven sardanes i la gent anava a Montserrat, superposada a una vida subterrània i clandestina, amb el seu component de resistència armada perseguida i silenciada, és la realitat del país entre el 1939 i el 1946, a tot estirar el 1948. Després es va acabar. Almenys d'aquella manera. Aquest és el context en què transcorre el desert de l'edició i la traducció d'obres literàries al català, és el temps de l'exili de Josep Maria Poble i és el període que anima Bonaventura Vallespinosa a recuperar l'activitat cultural tan aviat com es produeixen les primeres escletxes per a la represa, quan reobre portes el Centre de Lectura de Reus.

En aquells anys, els qui no s'havien oposat d'una manera oberta a Franco durant la guerra o els qui no s'havien significat en res, o no s'arriba a saber perquè no els denuncia ningú, van viure en una relativa tranquil·litat, tot i que ningú no els treia les penúries i les necessitats d'una escassetat ferotge, en què faltava de tot. Però ni tan sols alguns personatges que havien fet costat al bàndol «nacional» durant la guerra, com és el cas del meu coterrani, l'escriptor Manuel de Montoliu, havien imaginat que les prohibicions afectarien d'una manera tan greu l'ús de la llengua catalana o les possibilitats de publicar llibres en català.⁶

Fins el 1947 el Règim va aplicar un nombre altíssim de consells de guerra per «rebel·lió militar» als dissidents. Però a partir d'aquell any, la rebel·lió militar va deixar de ser una acusació comuna. El maig de 1947 es promulga la llei de Bandidaje i Terrorismo, que s'aplica als soldats que havien fet la Guerra Mundial amb els aliats i que havien anat passant la frontera com a guerrillers (maquis) des de l'octubre de 1944, i havien ocupat el territori amb grups armats esperant la intervenció dels aliats a Espanya com un camp d'acció més de la Segona Guerra Mundial. Quan es fa evident que això ja no passarà, aquests homes són abandonats per les seves organitzacions polítiques (bàsicament el PC i el PSUC, però també la CNT) i considerats legalment bandits per l'Estat. La Guàrdia Civil els va anar eliminant a trets.

L'any 1948, tancat el meló de la Segona Guerra Mundial i liquidada tota possibilitat d'intervenció externa, torna un bon gruix d'exiliats, es revifa un altre tipus de resistència cultural a l'interior i, sobretot, el Règim respira. No s'aixeca la veda, però es permeten algunes expressions de l'anomenada «cultura regional». Només cal revisualitzar el *No-Do*.

Josep Maria Poble torna de l'exili mexicà, doncs, i s'instal·la a Barcelona. D'una banda, perquè en una capital hi ha més possibilitats laborals i artístiques que no pas de polítiques; de l'altra, perquè és impensable que algú amb antecedents republicans es plantegi tornar en un poble petit, on es coneix tothom i la repressió i la vigilància encara són molt vives. Ningú no vol anar a la presó. Quan Joan Oliver arriba a Catalunya, també procedent de Mèxic, la primavera de 1948,

6. ARITZETA, Margarida (1988). *Obra crítica de Manuel de Montoliu*. Tarragona: Publicacions de la Diputació de Tarragona, p. 141-146.

explica al seu amic Josep Ferrater Mora que la policia l'ha «visitat» diverses vegades. Les condicions de fam i misèria física i intel·lectual de la població que troben els exiliats a la tornada (i que també viuen els qui no s'han mogut mai del país), són considerables, i fins i tot els sorprenen i els desencoratgen. Les anomenades *cartilles de racionament* existeixen fins l'any 1951. La cultura és un luxe. Els llibres són cars i només una minoria pot comprar-los.

La primera carta que Joan Oliver escriu al seu amic Josep Ferrater Mora després de tornar de l'exili és del juny de 1948. És plena de subterfugis, jocs de paraules i ironies només explicables si tenim en compte que la censura és activa no només en l'àmbit públic, sinó també en l'esfera privada. Oliver diu a Ferrater Mora que treballa en la traducció del *Misanthrop* de Molière i que l'ambient a Barcelona és resclosit; però, malgrat tot, els cenacles culturals es reuneixen per fer lectures: «ara estem a règim de lectures semiclandestines», diu (Oliver 1988: 19). I també: «Aquí, la qüestió de les edicions s'ha empitjorat bastant» (Oliver 1988: 20). En una segona carta del mateix any, explica:

He acabat la meua versió del *Misanthrop* i he refet la del *Cornut*. I ara estic delineant la del *Tartuf*. I tot plegat no sé per què. El Mestre Riba em diu que valen molt la pena i que caldria publicar-les [...] Hi ha dificultats. En primer lloc, les traduccions són prohibides pels imperants; és cert que s'ha fet alguna excepció [...] tinc, nogensmenys, unes certes i moderades esperances. (Oliver 1988: 25)

Les esperances, però, se li van allargant com uns elàstics. En una carta de gener de 1950 Oliver encara diu:

Estic lluitant per aconseguir el permís de publicació de *El Misanthrop*. És l'obra de la Seu. Sembla que l'obtindrè. I aleshores en faré una edició de luxe, amb gravats al coure d'en Granyer. (Oliver 1988: 39)

Es tracta d'edicions de luxe o de bibliòfil, no aptes per a les butxaques populars, de difusió molt restringida. En aquest cas, tal com ens fa saber en una nota Antoni Turull, curador de les cartes entre Oliver i Ferrater Mora, l'edició no va veure la llum fins el 1951 (Oliver 1988: 40).

La valoració que Oliver fa de la situació a la Barcelona de 1948, que és quan hi arriba Josep Maria Poblet i quan obre el Centre de Lectura de Reus, és desencorajadora. La metàfora a què l'obliga la por de la censura és prou clara:

Aviat farà cinc mesos del meu retorn a Ítaca. M'he adonat que durant la meua absència la bandarra Penèlope no ha fet més que desteixir. Els Pretendents van ser en aquest cas uns barroers i poderosos conquistadors. S'han instal·lat pètriament. Cada dia, en acabar la jornada, buiden el contingut del calaix a les butxaques llurs, i encara es reserven el dret de cuixa. Són ubiqüitaris i propteics. (Oliver 1988: 26)

La descripció que el gener de 1950 fa Oliver dels cenacles barcelonins en què el conviden a fer lectures poètiques és esperpèntica (Oliver 1988: 44). En aquest mateix any, Poblet havia estrenat la comèdia *Començar de nou* al Teatre

Barcelona.⁷ El març de 1951, Oliver parla de la misèria i l'augment del cost de la vida, diu que la gent va pels carrers «amb les dents closes», i que hi ha «uns mals humors tan compactes, que has d'anar amb compte a saludar les amistats» (Oliver 1988: 55). Qui pot dedicar uns diners escassos a comprar productes culturals?

L'any 1952 el Centre de Lectura de Reus torna a publicar *La Revista*, en castellà, és clar,⁸ i hi col·laboren els qui hi havien escrit en èpoques anteriors i no s'havien exiliat. En aquesta època, doncs, un bon nombre de personalitats locals té l'oportunitat de retornar d'alguna manera a l'activitat cultural per mitjà del Centre de Lectura.⁹ En un volum miscel·lani sobre Bonaventura Vallespinosa, es parla d'aquesta heterogènia generació de reusencs, dels quals formava part, i del seu tarannà comú:

Els que es feren grans amarats de les lliçons estètiques i cíviques de Carner o del primer Xènius [...] Tots ells van ser companys de viatge en la joventut de la Lliga Regionalista, el partit que n'emparà les propostes inicials, però la majoria s'anà decantant vers posicions més radicals en nacionalisme i més obertes en els plantejaments socials. Van ser una colla d'intel·lectuals d'alt valor que van viure i escriure durant bona part del segle xx, en l'esperança de la construcció del país, abans de la guerra, a l'exili o en la resistència interior, aprofitant les possibilitats de la clandestinitat o de la minsa tolerància del règim franquista. Feren una tasca continuada i rigorosa, en la recerca o la creació, que ha deixat una forta empremta en diverses generacions posteriors. (Amorós 2002: 9-10)

La semblança que fa Xavier Amorós de Bonaventura Vallespinosa parla d'aquest home de gust i de com afronta la necessitat de traduir un teatre que no era a l'abast dels ciutadans, i com el gust i la necessitat es conjuguen en la seva trajectòria perquè no ha de treballar per encàrrec, no està subjecte a un mercat sotmès a censura o embastardit, sinó que pot fer front a aquesta necessitat col·lectiva des de la seva tria, des del gust:

El doctor Vallespinosa s'incorporava al Centre, després d'una llarga inactivitat com a home de lletres. De molt jove, havia intervingut molt activament en les revistes «La columna de foc» i «El llaç», però enlllestit aquest període, va lliurar-se exclusivament a exercir la medecina, inicialment fora de Reus i, finalment, aquí des de l'any 40. El Centre el va tornar a posar en contacte actiu amb el quefer literari, primer com a organitzador —la tasca específica del seu càrrec— però

7. En cartellera del 18 al 27 d'agost, amb la Companyia que dirigeix Josep Bruguera (Ferrer 2003: 41).

8. En catalanitza el contingut el 1969.

9. «Des de l'entitat, va treballar com a veritable resistent de la llengua i la cultura catalana, entre 1955 i 1971, amb gran dedicació, convenciment i eficàcia en la organització i coordinació d'activitats culturals d'una alta qualitat que tenien com a finalitat revifar el panorama cultural reusenc i mostrar com la nostra cultura, tot i les condicions constrenyedores d'un règim dictatorial, es mantenia viva i que pervivia una voluntat ferma de fer de l'idioma que ens és propi vehicle de comunicació i expressió normalitzada en les diverses manifestacions culturals del nostre país, més enllà dels intents d'anorreament» (Puyol 2013).

el seu entusiasme, la seva fe, la seva apassionada identificació amb allò que promovia, el van dur, ben aviat, a ampliar la seva activitat amb una feina altament considerable: la tasca de traductor. La decisió li va venir com a fruit d'una necessitat. El doctor Vallespinosa volia donar fe de l'existència d'una cultura literària en plena vitalitat i es basquejava per demostrar-ho en totes les dimensions d'aquesta cultura. [...] El teatre, per tant, havia de preocupar-lo intensament. I la manca d'obres en versió catalana del teatre universal contemporani que ell volia que fossin conegudes en el nostre àmbit, el va conduir a traduir-ne alguna. Va començar per Cocteau (*La veu humana*) i per Tennessee Williams (*Figuretes de vidre*) i va seguir amb peces de Ionesco, Camus, Pirandello, Betti, Anouilh, Sartre, passant pels grans clàssics francesos Molière, Racine i Corneille. Sembla, doncs, que l'estimabilíssim bagatge de traduccions que la llengua catalana deu al doctor Vallespinosa, no pas limitat al teatre, és producte, al seu inici, d'una necessitat sentida vivament, directament, d'una necessitat funcional. (Amorós 1972)

Ramon Gomis també recorda en el mateix treball miscel·lani que Bonaventura Vallespinosa comença l'any 1955 la seva etapa de «traductor de gran nombre d'obres, en particular del francès i l'italià, i es correspon amb el temps que B. Vallespinosa ha estat president de la secció de Lletres del Centre de Lectura.» (Gomis 1972: 18).

Però el seu compromís amb el teatre va més enllà de la traducció, perquè en Vallespinosa s'involucra també en la lectura i la posada en escena de l'obra; és a dir, a fer-la arribar al públic a què l'empenyia la necessitat. Diu Lluís Pasqual:

Vallespinosa no en tenia prou amb la feina de traductor i revivia l'obra, dirigint-la, i interpretant-la fins i tot a les lectures, i el doctor era aquella vella, amb la seva veu aguda, enfilada cap al nas que resultava més punxegut i tancat sota les ulleres agemolides a la punta. (Pasqual 1972)

També ho explica Joaquim Mallafre:

Les lectures escenificades que preparava al Centre de Lectura, i no solament d'obres traduïdes per ell, li servien admirablement per a aconseguir un llenguatge viu, eficaç a dalt d'un escenari, capaç de potenciar la «glòria de l'actor», «la més poc enganyadora... aquella que es viu», com diu Camus. Segurament que escoltar les pròpies traduccions li devia suggerir més d'una correcció per a afinar l'expressivitat, trobar el to de diàleg o el ritme del vers. (Mallafre 1987: 10)

En una carta de 8 de juliol de 1953, Joan Oliver parla de la situació del teatre a Josep Ferrater Mora: «El teatre català ha arribat a un nivell ínfim. Es parla de refer-lo...» (Oliver 1988: 88). En una altra carta de 1959, l'autor comenta amb amarguesa les condicions de la creació teatral en català.

Aviat inauguro una col·lecció de teatre amb obres originals i traduccions. Ja te'ls enviaré. I si mai escrius un drama de *college* amb molt de *suspense* —un professor que suspèn una alumna de la qual està enamorat i la torna a bombar durant deu cursos per tal de no separar-se'n (és un simple suggeriment)—, compta amb els «Quaderns de Teatre ADB» [Agrupació Dramàtica de Barcelona], que seran els teus

editors. No temis si l'escrïus en català, el secret està assegurat, i les famílies respectives no en sabran ni un mot. (Oliver 1988: 125-126)

El teatre, certament, ha entrat en una crisi profunda. Entre el marasme, els especialistes destaquen la tasca que fa l'Agrupació Dramàtica de Barcelona entre 1955 i el 1963 per crear una cultura teatral en llengua catalana. La dirigeixen successivament Lluís Orduna, Pau Garsaball i Frederic Roda, que hi va donar una orientació clarament eclèctica. Diu que és el «primer intent seriós de la postguerra d'incorporar els nous corrents del teatre europeu a l'escena catalana» (Ferrer 2003: 47), tasca del tot semblant i paral·lela a la que es porta a terme a l'escena de Reus, al Bartrina i al Fortuny, de la mà de Bonaventura Vallespinosa i des del Centre de Lectura.

A partir dels anys cinquanta del segle passat, tot i que la possibilitat de fer teatre de qualitat en català, original o traduït, és escassa, apareixen col·leccions editorials que hi donen sortida: dels anys cinquanta són la «Biblioteca Gresol», dedicada exclusivament a la producció en català, i «Quaderns de Teatre de l'ADB», dels quals parlava Oliver, i que aposten pels títols d'autors catalans i estrangers. I als anys seixanta, tal com explica Enric Gallén, apareix la singular col·lecció El Barret de Danton / El Sombrero de Dantón, que va publicar en català i en castellà obres que tenien l'ambició d'oferir un teatre vinculat a la realitat coetània (Gallén 2011: 10, 141-158).

Però les dificultats no afecten només el teatre i les seves traduccions. La possibilitat de donar sortida als títols en català és escassa. I encara al final dels anys seixanta a la dificultat coneguda encara hi hem d'afegir una crisi editorial que gairebé en paralitza la publicacions. Jordi Arbonés, que s'havia instal·lat a l'Argentina, a Bernal, prop de Buenos Aires, des de l'any 1956, i tradueix per encàrrec d'editorials catalanes ho pateix en carn viva, tal com es pot veure en la seva correspondència (publicada) amb Albert Manent, amb Joan Oliver o amb Joaquim Carbó.

Si al començament volia remarcar els punts de contacte entre les figures de Josep Maria Pobleu i Bonaventura Vallespinosa, en el moment que he obert la seva contribució a la represa cultural i teatral a Catalunya també he començat a dibuixar el capítol de diferències, considerables, entre l'un i l'altre.

Joaquim Mallafrè, en un pròleg de 1987, destaca els punts forts del gust de Bonaventura Vallespinosa, que guia el repertori de les seves traduccions i posades en escena:

Els seus gustos són tres, principalment: els clàssics de les llengües modernes (Molière, Racine, Musset, Ariosto), els existencialistes (Camus i Sartre, i algun afí tan divers com Anouilh o la Sagan) i un grup que, en un sentit ampli, anomenaríem avantguardista, en el seu moment (el superrealisme de Cocteau; Pirandello, amb una profunda influència en el teatre contemporani, sobretot en el de l'absurd; Ionesco, o l'atmosfera angoixant de Betti, irreal de tan precisa, entre kàfiana i existencialista). Fa també incursions a obres de metges o humanistes que l'interessen per algun motiu (Carrel, Papini) o es dedica, més àmpliament, a Pavese. (Mallafrè 1987: 10)

Judit Fontcuberta, que en resumeix la trajectòria de traductor i animador teatral, i destaca la gran atenció que va fer sobretot a Molière, també fa notar:

És remarcable que, malgrat la situació d'aïllament cultural en què es trobava el país, estigués al dia de les últimes tendències literàries a l'estranger, com palesa la poca distància en el temps entre la data de publicació d'alguns originals i la de les traduccions -per exemple, les obres de Camus, Betti, Eugène Ionesco o Tennessee Williams, que sovint eren traduïdes durant la mateixa dècada de la seva aparició o, a tot estirar, durant la següent, i especialment la peça *Becket, o l'honor de Dieu* de Jean Anouilh, escrita el 1959, traduïda el 1960, i la novel·la *Bon dia, tristor* de Françoise Sagan, escrita el 1954 i traduïda el 1957. (Fontcuberta 2002: 160)

Josep Maria Poblet, en canvi, no té al darrere una entitat cultural com el Centre de Lectura. Arriba a Barcelona, contacta amb promotors, directors, empresaris i actors per incorporar-se a l'escena catalana com a professional i fer-ne el mitjà de supervivència. També vol obrir-se camí com a dramaturg amb obra pròpia. I en aquestes condicions, allò que permet la censura, que va ser fèrria fins pràcticament els anys setanta, i allò que és del gust del públic a la Barcelona de l'època no permet gaire tria, ni intel·lectual ni estètica. És així com es perfila el seu repertori de títols: entre 1953 i 1954 Poblet porta a l'escena diverses obres de caràcter policíac: *Paral·lel 1934* (1953) (amb Rafael Tasis, a partir de la novel·la de Tasis); *Crim en el teatre* (1954) (comèdia policíaca); i *El crim dels quatre cantons* (1955), l'adaptació teatral d'una obra de Georges Simenon que també he esmentat abans. Després, un cert silenci fins als anys seixanta. I incorpora al repertori de traduccions autors de vodevil, com Louis Verneuil, Charles Maurice Hennequin i Pierre Veber, versiona Molière,¹⁰ tradueix del castellà comèdies d'embolics d'Eduardo Borràs i Maruixa Vilalta, i, sense que hi hagi constància d'haver-les estrenades, trasllada obres de Paul Gavault i Georges Berr, i Paul Gavault i Monezy-Eon. Veiem, doncs, que el repertori és molt i molt diferent.

Deia el sociòleg francès Pierre Bourdieu¹¹ que la independència de l'artista és un factor fonamental a l'hora de poder decidir sobre la seva obra. I que a partir del moment que apareix l'anomenat *mercat de béns culturals*, al llarg del segle XIX, la dependència que els artistes tenien antigament dels mecenes es converteix en dependència del mercat. Dependència del públic, dels lectors, de la crítica..., si no és que l'artista pot fer valdre la seva independència, sobretot econòmica i personal, per dedicar-se a fer el que vulgui amb les seves creacions.

He simplificat molt a l'hora de resumir les tesis de Bourdieu, que parla del camp literari i de quina manera, segons quina sigui la seva posició en aquest camp, com s'hi moguin i quins contactes facin, els artistes aconsegueixen el capital simbòlic necessari per obtenir pes i presència en el context de la literatura, en aquest cas del món del teatre, i també un lloc de respecte, de reconeixement, de valor, en l'àmbit de la vida col·lectiva. Normalment, com més necessitat tingui

10. *El senyor Ribot està malalt* (1963). Adaptació lliure de la comèdia de Molière *El malalt imaginari*. L'acció transcorre a la Barcelona del final del segle XIX.

11. BOURDIEU, Pierre (1992). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama 2002.

l'escriptor de guanyar diners amb la seva obra, com més depengui de l'acceptació del públic o de la crítica, més poc central arribarà a ser la seva posició a ulls dels altres intel·lectuals.

Si comparem els casos de Vallespinosa i Poblet, veurem que ens poden servir d'exemples de dos models ben diferents. L'un ens serviria com a model de l'artista que es dedica a l'art per l'art, que tria les activitats d'acord amb un criteri estètic que l'emparenta amb el programa noucentista. Busca un repertori de clàssics i moderns d'acord amb uns criteris de qualitat literària reconeguda. L'altre seria del tipus d'artistes populars que busquen (perquè el necessiten) el reconeixement del públic: el que inicialment s'anomenava *art burgès*, perquè el producte de l'artista és a la venda i depèn de les lleis del mercat. I és per això que la crítica i la història literària els cataloga en prestatges diferents.

Vallespinosa és un home culte dedicat a la professió mèdica, ben considerat a la societat de Reus i amb un lloc de respecte al Centre de Lectura, que tradueix teatre i porta teatre a l'escena per gust. Per necessitat històrica, sí, però sobretot perquè l'hi empeny la vocació. La seva necessitat no és la dels mercats, no depèn de la taquilla ni dels crítics, encara que un home intel·ligent com ell i compromès amb la causa del progrés humà i la cultura ha de ser exigent també en aquest aspecte. Vol omplir el teatre, vol públic, tal com ressenyen els seus estudiosos, perquè això aixecarà el nivell cultural i humà dels seus conciutadans. Necessita omplir el teatre. Però no a qualsevol preu. Tria els autors que s'han de traduir i representar, tria les obres que vol traduir, amb aquella ambició que els noucentistes de la generació anterior havien ensenyat als joves de la seva generació: amb exigència per l'obra ben feta, per la qualitat, per l'elevació de mires, i sense perdre de vista que l'objectiu a aconseguir és el progrés cultural i moral del seu país. I és respectat i considerat precisament per això, perquè és independent de cap servitud. Perquè s'hi aboca amb entusiasme, per gust, amb independència dels diners. D'aquesta manera, la seva posició en el camp de la cultura catalana, seguint la terminologia de Pierre Bourdieu, és central.

Poblet també vol el progrés del seu país, no endebades es va comprometre políticament i va anar a l'exili. Però quan, a la tornada a Barcelona, es vincula al teatre i escriu, tradueix, publica i representa als teatres de l'època, ho fa sobretot perquè és el que sap fer i aquesta és una manera de guanyar-se la vida. La seva és, doncs, una doble necessitat: contribuir al progrés moral i cultural, polític, d'un país derrotat, ensorrat (i per això treballa en català), dedicant-se, de la mateixa manera que Bonaventura Vallespinosa, a la recuperació de la llengua catalana. Però Poblet també pugna per obtenir el reconeixement social i crític que li permeti viure de la professió. I fa el que convingui, a partir del que li agrada. És a dir, depèn del mercat. L'any 1954, la crítica publicada s'hi referia com un autor que treballava en «la escena vernàcula» (Ferrer 2003: 83).¹² A poc a poc, el gust personal es va obrint pas en la nòmina de les seves traduccions i algunes de les seves propostes sorprenen. Aleshores, quan intenta fer propostes artístiques pròpies, distintes de les que ofereix la grisa monotonia del mercat, la seva activitat és pas-

12. *El Noticiero Universal* (4 gener 1954), p. 22 (Ferrer 2003: 83).

tura de la crítica més ferotge. Si hem de situar-lo en algun lloc del camp literari català, seguint la terminologia de Bourdieu, l'hauríem de col·locar entre els qui conreen l'art burgès i l'art popular, més a prop de la perifèria que del centre.

Gosaria aventurar que Poblet només adquireix una posició de reconeixement a l'interior del camp literari quan la seva figura personal i política és rehabilitada, quan s'obre una nova etapa política i inaugura, com a President de la Mesa d'Edat, la primera legislatura del Parlament de Catalunya, el 10 d'abril de 1980. El capital simbòlic de la seva potent personalitat no li arriba, doncs, dels seus anys de fer teatre al Paral·lel, al Romea o en els més diversos teatres de Barcelona, sinó del compromís cívic, del fet de ser un dels diputats que inauguren una nova etapa de democràcia per a Catalunya. Aleshores, a la llum d'aquesta nova realitat del personatge, és quan es pot recuperar sense prejudicis la seva tasca com a traductor. Però això passa l'any mateix que va morir.

Potser per això, de la mateixa manera que si preguntem a Reus per la figura de Vallespinosa de seguida ens diran alguns dels mèrits de les seves aportacions al Centre de Lectura i les seves traduccions teatrals, quan vaig preguntar per Poblet a Montblanc, la seva vila, on és molt conegut i estimat, amb monuments públics a la seva memòria, em trobo que fins i tot una de les persones que havien contribuït en una miscel·lània d'homenatge que es va publicar el 2003, i fins i tot hi va compartir escó parlamentari, em diu que no tenia cap notícia que Poblet hagués traduït teatre.

Una amiga de la filla de Poblet, que és escriptora i viu a Montblanc, em comenta que quan li van dir que era escriptor el va anar a veure amb veneració. Érem als darrers anys setanta. La noia era molt jove i en volia aprendre. Ell li va llegir alguns textos, li va donar consells, la va animar. Però recorda que per aquells temps l'home preferia parlar de política més que de literatura i discutia amb abrondament el moment que vivia el país, ell que havia hagut d'anar a l'exili, ell que havia hagut de callar tants anys. «Per a mi Josep M. Poblet era un senyor amb una maleta que venia de Barcelona i entrava i sortia de casa de la seva filla», diu la que aleshores era només una joveníssima aprenent d'escriptora. Recorda el comiat i els homenatges quan va morir. L'emoció popular. Els cants patriòtics. Al polític, no pas a l'escriptor. D'aquí la diferència en el gruix de pàgines d'estudi que s'han dedicat a un i altre.

Per valorar l'obra de Vallespinosa tenim una extensa bibliografia, publicada pel Centre de Lectura de Reus en part, però també deguda als treballs monogràfics de l'estudiosa Judit Fontcuberta i d'altres especialistes, tant del teatre com de la traducció. En recullo, a tall d'exemple, un fragment del també traductor i professor Joaquim Mallafrè, que diu del seu estil i llenguatge:

Les traduccions són escrites amb domini i les llegim com si fossin obres originals, sense percebre construccions dures o desajustades, generalment. La llengua de Bonaventura Vallespinosa és acurada i conscient. No enganyava, fidel, literal respecte a l'original fins on permet l'elegància i la naturalitat. Usa els *en* i els *hi* flexibles i exactes, evitant possessius innecessaris; varietat de *veus-ho - ve-t'ho - veu's-ho aquí*; assoleix una correcció ortogràfica, morfològica i sintàctica, que

cal remarcar, perquè no essent el doctor Vallespinosa un especialista, això és prova de la seva responsabilitat lingüística, jo diria que cívica en la seva època; troba el to viu (fins i tot perceptible en la paraula *angúnia*, en comptes d'*angoixa*, que serà fixada més tard per a l'existencialisme), que troba la seva via de sortida més brillant en el teatre on les anticipacions sintàctiques, les giragonses, el to col·loquial, es poden manifestar amb més llibertat. (Mallafre 1987: 11)

De Poblet, en trobem diversos comentaris a l'època que es porten a escena els textos que adapta o tradueix, que recull puntualment al seu estudi Jaume Ferrer i Puig. Si abans dels anys seixanta, tal com deia Joan Oliver, el teatre en català (original o traduït) era invisible als mitjans, a partir d'aquesta frontera se'n comencen a fer algun ressò. Quan l'any 1962 Poblet estrena al Candilejas *M'agrada aquesta dona*, en traducció de Louis Verneuil, la crítica en va dir que aquest tipus de teatre ja no era moda (Ferrer 2003: 48), tot i que és un teatre d'embolic/vodevil molt representat en aquells anys i que Verneuil, que havia mort el 1952, era coetani de Poblet. Certament, es tracta de peces dels anys vint, i a part del fet que els gustos del món hagin canviat, la censura espanyola dels anys seixanta obliga a retallar totes les escenes picants que hi pugui haver.

Quin és el mèrit que reconeix la crítica a Poblet? El d'haver estat eficaç en la traducció, d'haver sabut llimar les arestes que no hauria permès la censura d'aquells anys, en què una cuixa en escena, o ja no diguem un pit o segons quins embolics de parella eren prohibits. El d'haver passat tisora i, tot i així, continuar essent picant i divertit.

Per què tria aquestes obres? Vodevil als anys seixanta, comèdies d'embolics i peces que facin riure. Ja ho deia Joan Oliver: l'exigència del públic és nul·la. I els empresaris teatrals són de l'opinió que s'ha d'aconseguir que la gent vagi al teatre a qualsevol preu. Això també ho vol Vallespinosa i, en canvi, tria un repertori del tot diferent.

Tot i així, mentre que part d'un sector de la crítica retreu a Poblet que el vodevil endolcit o censurat no fa la gràcia que hauria de fer (i quina culpa en tenen els pobres autors, de la censura?), o fins i tot uns altres l'acusen de desvergonyit, hi ha crítics que toquen el moll de l'os del problema i es dolen del nivell a què ha arribat el teatre de l'època, que sens dubte no és responsabilitat única de Poblet. Així, per exemple, Julio Manegat escriu al *Noticiero* l'any 1966, amb motiu d'una de les seves representacions: «El público aplaudió bastante. La comedia es posible que se mantenga días en cartel. Es teatro de verano: sin preocupaciones, desenfadado, con deseos de divertir... aunque a algunos nos parezca bastante triste.» (Ferrer 2003: 94-95).¹³ Tot i així, la crítica reconeix que Josep Maria Poblet ha fet una bona feina de traducció.¹⁴

13. Ho escriu a propòsit de la representació del vodevil *A punt de solfa*, de Charles Maurice Hennequin i Pierre Veber. *El Noticiero Universal* (12 juliol 1966), p. 28.

14. Per exemple, A. Martínez Tomàs, a *La Vanguardia Española* el 6 de gener de 1962, p. 26, amb motiu de l'estrena de *M'agrada aquesta dona* al Candilejas, valora «este tipo de teatro libertino, descocado y ligero, que contaba con tan vasta clientela. Pero los nuevos tiempos no les fueron propicios y el "vaudeville" fue desapareciendo de nuestros escenarios, salvo en los casos en que

A propòsit de la representació d'una altra comèdia d'emboïcs, *Amorina*, obra original d'Eduardo Borrás, el 1967, la crítica parla d'uns gèneres periclitats que tristament encara agraden al públic i assenyala, això no obstant, la bona tasca de traducció que n'ha fet Poblet.¹⁵

En resum, Poblet escriu i tradueix des de l'arribada a Barcelona el 1948 fins als primers anys setanta.¹⁶ Després de la mort de Franco es reincorpora a la política activa amb Esquerra Republicana de Catalunya, un cop superada la fase de clandestinitat. Carme Puyol descriu sumàriament i d'aquesta manera el període d'activitat de Vallespinosa: «encarà el camí de la traducció l'any 1955, un trajecte que no acaba fins el 1984, tot i que el gruix principal de traduccions se situen entre 1955 i 1970» (Puyol 2013).

D'un i altre, la crítica en valora la vivesa del llenguatge en les traduccions, que ha hagut de recórrer a la parla quotidiana, del carrer, sense fer-la gens basta ni vulgar, perquè els models literaris són antics o inexistents, poc eficaços per a l'escena actual. Se'n valora la riquesa de recursos, la funcionalitat i naturalitat dels diàlegs, l'enginy. Però també que la tria de les obres coincideix amb una voluntat de desvetllar la consciència del públic, fent evident la denúncia de situacions injustes i d'immoralitats fins al punt que ho va permetre la censura o va reeixir el seu enginy per esquivar-la.

Si per abordar l'estudi de l'obra de Vallespinosa són eficaços els mètodes de la Història Literària o els pressupòsits de l'Estètica de la Recepció, una aproximació dels Estudis Culturals ens donaria sens dubte l'amplitud i la riquesa de matisos del que significa la tasca de traducció de Poblet. Una i altra, des de l'anàlisi del discurs, ens mostren la realitat d'una obra minuciosa i acurada, rica, com-

aparece atenuado por un traductor hábil». Poblet l'ha despullat d'escabrositats, diu el crític, i hi manté el que és «gracioso, intencionado y divertido.» N'elogia també el llenguatge i els diàlegs (Ferrer 2003: 88).

15. Julio Manegat diu de la representació d'*Amorina* a *El Noticiero Universal*, l'1 de febrer de 1967, p. 31, que l'obra, de caràcter fulletonesc, «reúne los ingredientes que, en general y bien tristemente, gustan al público mayoritario». Més endavant insisteix que té «muchos de estos ingredientes capaces de entusiasmar a un numeroso sector del público. Este público, que llenaba el teatro Romea, aplaudió con entusiasmo no sólo al fin de cada acto sino en numerosas escenas. También es cierto que a veces, y acaso a pesar de sí mismo, se rió cuando en la intención del autor estaba que llorase. La obra, en definitiva, me parece un melodrama tremendo y como una pieza arqueológica de un teatro completamente pasado. Pero, y esto es otra cosa, es un teatro que sigue gustando a mucha gente, ¡qué le vamos a hacer!». N'elogia la traducció de Poblet: «la traducción me parece muy correcta y el diálogo se mantiene en un catalán fresco y cotidiano, pero no exento de valoraciones literarias» (Ferrer 2003: 97). «La traducción es correcta», diu Juan de Sagarra d'*Amorina* a *El Correo Catalán*, el 3 de febrer de 1967, p. 24, en què comenta que més que una comèdia és un «melodrama, casi un serial», i podria haver estat millor, diu, si l'autor no s'hagués pensat que escrivia una alta comèdia pirandelliana i hagués tirat cap al serial i «el señor Poblet se creyó obligado a afirmar que *Amorina* respondía a aquella necesidad de fabricar un teatro "normal", teatro al que recientemente hacía alusión el señor Picas» (Ferrer 2003: 99).
16. La darrera representació que ens consta és *Qüestió de nassos* (1973), traducció de l'obra de Maruxa Vilalta (pseudònim de la mexicana d'origen barceloní, afincada a Barcelona, Maria Vilalta Soterias) *Cuestión de narices* (1966). És una denúncia social dels enfrontaments per la diferència entre les persones i els grups (situació imaginària), tal com consta a l'apèndix d'obres escrites, traduïdes i representades (Ferrer 2003).

promesa amb la modernitat, imaginativa i eficaç, al servei de la traducció dels clàssics antics i moderns l'un, i de les peces del teatre popular l'altre. La qualitat de la seva tasca de traductors, de creadors de llenguatge i situacions en una època de manca de models, en què l'anterior queda antic i l'actual (culte o quotidiana) no té possibilitats de contrastar-se d'una manera natural en l'esfera pública, hauria de brillar per si sola al marge del repertori escollit i hauria de poder ser estudiada per si mateixa sense prejudicis de cap mena.

I és que el gust i la necessitat van orientar la seva activitat d'homes de teatre en uns anys extremament complicats.

Referències bibliogràfiques

- (1972). «Monogràfic dedicat a l'obra literària de Bonaventura Vallespinosa». *Revista del Centro de Lectura*, 231 (febrer).
- ARBONÈS, Jordi; CARBÓ, Joaquim (2014). *Epistolari*. Edició a cura de Montserrat Bacardí. Lleida: Punctum (Versions; 5).
- AMORÓS, Xavier (1972). «El doctor Vallespinosa, president de la secció de Lletres». *Revista del Centro de Lectura*, 231 (febrer), p. 1-5.
- (2002). *Temps estranys. Clarobscur en la llarga postguerra reusenca. Llibre segon, 1951-1960*. Reus: Associació d'Estudis Reusencs.
- (et al.) (2002). *El Noucentisme a Reus. Ideologia i literatura*. Reus: Edicions del Centre de Lectura.
- FERRER I PUIG, Jaume (2003). *El teatre de Josep M. Poble*. Montblanc: Museu-Arxiu de Montblanc i comarca (Publicacions del Museu; 4).
- FONTCUBERTA, Judit (2002). «Les traduccions de Bonaventura Vallespinosa». A: AMORÓS, Xavier (et al.). *El Noucentisme a Reus. Ideologia i literatura*. Reus: Edicions del Centre de Lectura, p. 157-176.
- (2007). *Molière en català. Les reflexions dels traductors*. Barcelona: UPF (Quaderns; 2).
- (2011). «Les traduccions catalanes de Molière durant el règim franquista». A: COLLVINENT, Sílvia; EISNER, Cornèlia; GALLÉN, Enric (2011). *La traducció i el món editorial de postguerra. III Simposi sobre traducció i recepció en la literatura catalana contemporània*. Lleida: Punctum&Trilcat, p. 159-176.
- GALLÉN, Enric (2011). «Presentació» i «Traduir teatre a la postguerra: El barret de Danton i El sombrero de Dantón (1964-1968)». A: COLLVINENT, Sílvia; EISNER, Cornèlia; GALLÉN, Enric (2011). *La traducció i el món editorial de postguerra. III Simposi sobre traducció i recepció en la literatura catalana contemporània*. Lleida: Punctum&Trilcat, p. 7-10 i 141-158.
- GOMIS, Ramon (1972). «Bio-bibliografia». *Revista del Centro de Lectura*, 231 (febrer), p. 18-20.
- LLANAS, Manuel (2011). «Traduir al castellà en un compàs d'espera. Les editorials Aymà i M. Arimany en els anys 40 i 50». A: COLLVINENT, Sílvia; EISNER, Cornèlia; GALLÉN, Enric (2011). *La traducció i el món editorial de postguerra. III Simposi sobre traducció i recepció en la literatura catalana contemporània*. Lleida: Punctum&Trilcat, p. 177-213.
- MALLAFRÈ, Joaquim (1987). «Pròleg». A: CAMUS, Albert. *El mite de Sísif*; BETTI, Ugo. *Corrupció al Palau de Justícia*. Reus: Edicions del Centre de Lectura, p. 7-11.
- OLIVER, Joan; FERRATER MORA, Josep (1988). *Joc de cartes. 1948-1984*. Edició a cura d'Antoni Turull. Barcelona: Edicions 62.

- PASQUAL, Lluís (1972). «Bonaventura Vallespinosa: cavalcant uns temps difícils». *Revista del Centro de Lectura*, 231 (febrer), p. 15-17.
- PUYOL TORRES, Carme (2013). «Bonaventura Vallespinosa (1899-1987). Un gran traductor arrelat al Centre de Lectura de Reus». *Revista del Centre de Lectura de Reus*, (abril). També disponible en línia a <<http://www.centrelectura.cat/revistadigital/?p=70>>
- RODA, Frederic (1972). «Vallespinosa, traductor de teatre». *Revista del Centro de Lectura*, 231 (febrer), p. 6-7.
- SAMSÓ, Joan (1995). *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la represa pública (1939-1951) II*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- VALLESPINOSA, Bonaventura. «Molière i els metges». A: MOLIÈRE. *L'amor metge. El metge per força. El malalt imaginari*. Barcelona: Editorial Selecta, 1967, p. 7-16 (FONTCUBERTA 2007: 113-121).